

Einführung in das Thema

Die buddhistische Lehre ist nicht allein im Palikanon und späteren kanonischen Lehrtexten niedergelegt, sondern manifestiert sich in einem breiten Spektrum von Textgattungen, das neben Versdichtungen auch Legenden, Fabel, Märchen und spezielle Formen wie Meister-Schüler-Dialoge umfasst. Metaphern, Gleichnisse und Heiligenlegenden illustrieren insbesondere das Unbestimmbare und Unausdrückbare dieser Lehre sowie einige der Handlungsparadoxien, die sich aus der strikten Anwendung von buddhistischen Lehrsätzen im Alltagsleben ergeben. In buddhistischen Ländern Asien spielen buddhistische Prosatexte in der Erziehung eine wichtige Rolle, wobei die Akteure aus dem buddhistischen Legendenschatz insbesondere in ihrem tugendhaften Verhalten porträtiert werden. So stellen beispielsweise solche Texte in staatlichen buddhistischen Lehrbüchern für Kinder und Jugendliche auf Sri Lankas über 80% der Inhalte. Dabei werden die alten Geschichten oft *neu erzählt*.¹

Jātaka-Geschichten

Die früheste Form buddhistischer Prosaliteratur sind die Jātaka-Geschichten, der Kranz der Geburtslegenden des historischen Buddha Shakyamuni. Dabei handelt es sich um moralische Lehrgeschichten, die sich auf frühere menschliche Existenzen und andere Daseinsformen des Buddha beziehen. Sie bilden ein eigenes Genre von Erzählungen mit Anleihen aus anderen religiösen Traditionen Indiens.² Es gibt Vermutungen, dass einige Jātakas als Modelle für Fabeln des antiken griechischen Dichters Äsop dienten, von denen später wiederum einige mittelalterliche europäische Fabeln abgeleitet wurden.³ In der bildenden Kunst Asiens sind Motive aus den Jātakas weit verbreitet. Jātaka-Erzählungen bilden auch die Grundlage für zahlreiche Theaterformen in buddhistischen Ländern, darunter das thailändische Tanzdrama Lakhon, die Schattenspiele *Nang yai* und *Nang talung* in Thailand sowie das Marionettentheater *Yoke thé* in Myanmar.⁴

¹ Siehe Fischer 2011, S.292. Oft werden dabei die alten Geschichten im Sinne gegenwärtiger politischer Entwicklungen instrumentalisiert. Stand beispielsweise früher die Reliquien-Verehrung im Vordergrund, finden sich heute verstärkt nationalistische Motive. So werden insbesondere die Tamilen zu Gegnern der Singhalesen stilisiert. Und als mit Sirimavo Bandaranaike erstmals eine Frau Premierminister des Landes wurde, spielte in den Geschichten das Heldentum von Frauen im Buddhismus plötzlich eine wichtige Rolle (siehe ebenda, S.146 u. 293).

² Aus dem Pāli zum ersten Male vollständig ins Deutsche übersetzt wurden sie von Julius Dutoit und 1908 im Leipziger Lotus Verlag veröffentlicht, siehe <https://www.palikanon.com/khuddaka/Jataka/j00.htm> (8.2.2024).

³ So die Forschungen Joseph Jacobs (1912), siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Jataka> (6.2.2024). Ob die Aesop-Fabeln ursprünglich indischen Ursprungs sind oder auf gegensätzlichem Wege, etwa griechische Händler diese Geschichten ins ferne Asien brachten, (wo sie unter anderem auch in die Jātaka-Sammlung eingingen), ist umstritten und heute kaum noch zweifelsfrei aufzuklären. Die erste Übersetzung der originalen Aesop-Fabeln ins Chinesische erfolgte erst durch jesuitische Missionare zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts.

⁴ Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Jataka> (6.2.2024).

Spätere Formen buddhistischer Literatur Asiens

Über die Seidenstraße und auf dem Seeweg gelangte der Buddhismus nach China und mit ihm auch seine Erzählungen und Legenden. Insbesondere die plastischen Schilderungen der jenseitigen Welten haben die Menschen in China inspiriert und dort die Herausbildung eigener Formen buddhistischer Prosa befördert. Das Ziel dieser neuen Werke lag nicht vorrangig in der Unterhaltung von Lesern, sondern vielmehr in der Vermittlung buddhistischer Inhalte durch Nutzung bestimmter literarischer Stilmittel wie Anekdoten, Sprüchen oder Legenden.

Die chinesische Überlieferung trennt nicht systematisch zwischen Gleichnissen (*piyu*) und Metaphern (*biju*) sowie Fabeln (*yuyan*), Parabeln (*fengyu*) oder Märchen (*tonghua*). Was die buddhistische Prosa im Land der Mitte durchgehend bestimmt, ist die Präsenz von Metaphern und Symbolen. Buddhistische Prosatexte sollen erzieherische Wirkungen entfalten und zielen auf eine rechte Lebensweise gemäß den Aussagen der Lehre. Die Lesenden sollen nachdenken und den Sinn für sich selbst entdecken. Zu vielen Prosawerken existiert jedoch eine Kommentierungsliteratur, die Deutungen anregt bzw. vorgibt.¹

In der Tang-Dynastie (618-907) entsteht eine Form balladenhafter buddhistischer Dichtung, die unter dem Namen *Bianwen* bekannt ist. Dieser Prosastil greift auf Vorgängerformen aus noch früheren Zeiten zurück, in welchen die buddhistischen Wahrheiten in Form von Geschichten und kleinen Anekdoten an weniger gebildete Schichten vermittelt werden sollten, die abstrakte Lehrdarlegungen nur mit Schwierigkeiten rezipiert hätten. Dabei liefern vor allem buddhistische Gleichnisse und Fabeln aus der indischen Überlieferung sowie die Vorlebenslegenden des Buddha die literarischen Vorlagen, die nun auf ein chinesisches Publikum hin ausgestaltet werden, indem zum Beispiel die eine oder andere Figur aus der heimischen Mythenwelt in die Handlungen schlüpft und so für ein größeres Interesse der Zielgruppe sorgt. Ein weiteres Genre sind Sutrengeschichten über Karma und Wiedergeburt. Anekdoten aus Sutrentexten werden in Form popularisierter Schriften präsentiert, welche die Karma-Kausalität (zumeist über mehrere Leben) anhand einfacher Geschichten mit erzieherischer Absicht darstellen.²

Buddhistisch inspirierte Romane Chinas

Auch einige bekannte buddhistische Romanwerke sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen, insbesondere die Legende vom Affenkönig Sun Wukong, in Romanform gebracht von Wu Cheng'en (1504-1582) in seinem Buch *Xiyouji* (Die Reise nach Westen). Hier erscheinen der „Buddha aus dem Westen“ und die Bodhisattvas als die großen Heilsgestalten. Das geheimnisvolle alte Indien und die mächtigen Berge des Himalaya liefern den Hintergrund und die farbenprächtige Kulisse dieser Legenden.³ Wunderbare überweltliche Reiche bieten unzählige Möglichkeiten der Existenz, welche nicht nur die Begrenztheit der Menschenwelt spüren lassen, sondern zugleich deren Transzendenz antizipieren. Wu Cheng'ens Roman erzählt, wie der Mönch Xuan Zang zusammen mit dem Affenkönig, den Gefährten *Zhu Bajie* (das Schwein, das die acht Gebote einhält) und *Sha Heshang* (der „Sandmönch“) auf einer abenteuerlichen

¹ Siehe zum Beispiel das Vorwort zu „Still hören ist besser als laut zu beten“ (2015).

² Siehe zum Beispiel *Fojiao Yinguo Gushi* 1997; siehe Sutrengeschichten von Karma und Wiedergeburt 2016.

³ Siehe die Einführung He Manzis zu Wu Cheng'en 1987, S.2ff.

Reise buddhistische Schriften von Indien nach China bringt. Dabei haben die vier auf ihrem gemeinsamen Weg zahlreiche Gefahren zu überstehen. Dämonen und Monsterwesen bedrohen sie und wollen sie von ihrem Ziel abbringen; aber sie begegnen auch Bodhisattvas und Feengestalten, die ihnen beistehen und sie vor Unheil bewahren. Immer wieder sind es Zaubermantren, die in höchst bedrohlichen Situationen augenblicklich das Blatt zum Guten wenden.

Sun Wukong vermittelt stets das Gefühl, dass solange man der buddhistischen Lehre folgt, auch den wildesten Stürmen des Lebens standhalten kann. Das *Xiyouji* liefert eine phantastische Zusammenschau des gewaltigen Legendenkorpus der chinesischen Geschichte mit buddhistischen Auspizien. Während die religiöse Literatur Chinas sonst eher nüchtern und sachlich in Form und Stil war, kommt es in diesem Werk zu einer Explosion an Imagination und Fantasie. In Wu Cheng´ens Werk entfalten die Mythen des alten Indien gewaltige Wirkung. Die Glorien der Himmelswelten erscheinen neben der Schilderung barbarischer Höllenqualen. Unvorstellbare Verwandlungskünste der Dämonen erstaunen den Leser, und dazwischen agieren der weise, aber ein wenig weltfremde Mönch gemeinsam mit dem in allen Lebensgeschicken vertrauten und raffinierten Affe als seinem Gefährten. All das ergibt ein Funken sprühendes Meisterwerk der imaginativen Literatur, inspiriert in seiner Symbolkraft wie seinem Bilderreichtum von der buddhistischen Lehre. Nicht umsonst hat dieser Text die Vorlage für erfolgreiche Verfilmungen geliefert, sowohl als prächtige Kostüm- wie auch populäre Zeichentrickfilme. Immer wieder treffen dabei die tugendhafte Prinzipientreue des Mönchs mit der lebenspraktischen Klugheit Song Wukongs aufeinander, der sich nicht scheut, im Interesse des großen Ziels, alle nur möglichen Tricks zur Anwendung zu bringen. Regelmäßig überwirft er sich dabei mit Xuan Zang, der jedoch letztlich - und zumeist wider Willen - von der Schläue und Gerissenheit seines Begleiters profitiert.

Buddhistisches Gedankengut lässt sich auch in weiteren Werken der bekannten klassischen chinesischen Romanliteratur entdecken, so etwa in Shi Nai´ans Werk „Die Räuber vom Liangshan-Moor“ (*Shuihuzhuan*). Oberflächlich betrachtet geht es in diesem Buch vor allem um die sozialen Aufstände von der Song- bis zur Mingzeit. Doch auf einer tieferen Ebene wird eine Philosophie der Kausalität von Gut und Böse präsentiert, also ein kernbuddhistisches Thema: Die Herrschenden, die so übermächtig auftreten, sind in Wirklichkeit gar nicht so stark wie sie erscheinen. Am Ende müssen auch sie von der Bühne abtreten.¹

Ausgeprägte Bezüge zum Buddhismus finden sich in der „Legende von der weißen Schlange“ (*Baishhezhu*). Geschildert wird eine von Schicksalsschlägen heimgesuchte Liebe zwischen dem jungen Apotheker Xu Xian und einem weiblichen Schlangengeist namens Bai Suzhen. Ein buddhistischer Mönch spielt dabei eine unrühmliche Rolle, denn er versucht die Verbindung der beiden zu hintertreiben. Doch am Ende ist die Liebe des Paares so stark und übermächtig, dass sie zu Unsterblichen in der Himmelswelt werden.²

¹ Siehe hierzu die Analyse von Nan 1995, S.250f; siehe auch Wu 1988, S.328.

² Siehe Wu 1988, S.328.

Auch Cao Xueqins Roman „Der Traum der roten Kammer“ (*Hong Lou Meng*) aus dem 18. Jahrhundert, eines der bekanntesten Bücher der chinesischen Literatur, enthält viele buddhistische Elemente. Seine Breite und Differenziertheit erlaubt die unterschiedlichsten Deutungen. Der buddhistische Aspekt dieses Romans zeigt sich vor allem in der Gegenüberstellung der hellen und der dunklen Seiten der menschlichen Existenz. Ja, es mag Tage des Sonnenscheins und der Freude geben, aber sie sind nicht von Dauer. Niemand kann für immer glücklich sein und alles unterliegt dem Gesetz unablässiger Veränderung. Alles Unbeständige jedoch, bildet die Ursache von Leiden. W. Pachow¹ hat den „Traum der roten Kammer“ aus buddhistischer Perspektive analysiert und dabei gezeigt, wie sehr die buddhistischen Motive der Vergänglichkeit und der Unwirklichkeit der sinnlich erfahrbaren Welt dieses Werk durchdringen: „Schein wird Sein und Sein wird Schein. Keins wird eins und eins wird keins.“² In Bildern, vom Mond auf dem Wasser, von Blumen in einem Spiegel über Fragen von der Art, wie echt die Tränen in den Augen eines Menschen sind, geht es immer wieder um das Unwirkliche, das für wirklich genommen wird, wodurch zugleich das Wirkliche in die Sphäre des Nicht-Existenten tritt. Viele wüssten wohl um den Segen, ein Weiser und Unsterblicher zu werden, aber Wohlstand und Eigentum, familiäre Bindungen und wilde Ambitionen hielten sie davon ab, diesen Pfad auch zu gehen.

Meister-Schüler-Dialoge als eine besondere Form der buddhistischen Literatur Chinas und Japans

Die starke Betonung des Bildlichen hängt in China sicherlich mit der Schrift zusammen. Das Konkrete hat immer Vorrang vor dem Abstrakten, das weniger fesselt und dem man nur ungern in all seine feinen Verzweigungen folgen möchte. Die Eigenheit hat auch zur Herausbildung einer besonderen, in China und später auch im japanischen Zen-Buddhismus verbreiteten literarischen Form beigetragen: den Meister-Schüler-Dialogen, bekannt unter dem Namen *Yulu*.

Solche Dialogformen gehen auf eine konfuzianische Tradition solcher Dialoge zurück, wie sie beispielsweise in den „Gesprächen des Konfuzius“ (*Lunyu*) dokumentiert sind. Ein Merkmal dieser literarischen Form liegt darin, dass der Meister seine Antworten an dem jeweiligen (vermuteten) Kenntnisstand seines Gegenübers ausrichtet, was zur Folge hat, dass verschiedene Schüler zum Teil sehr unterschiedliche Antworten auf die gleiche Frage erhalten.

In der buddhistischen *Yulu*-Überlieferung besteht die literarische Aufgabe darin, etwas zu beschreiben, das über aller beschreibbaren Eigenschaften ist. Alle Phänomene werden auf die alles zugrunde liegende *Große Leere* zurückgeführt. Neben die Ebene des Gesagten tritt die des Gemeinten. Von Chan- und Zen-Buddhisten wird oft behauptet, schriftliche Texte spielten nur eine untergeordnete Rolle und die eigentliche Lehrübertragung geschehe wortlos – von Herz zu Herz. Die literarische Gattung des *Yulu* belegt allerdings, wie sehr die Kunde von der Übertragung jenseits der Worte faktisch in die schrittweise Erzeugung von schriftlichen Dokumenten eben dieses Übertragungsweges mündete, etwa in Form von Anekdoten, Legenden oder Aufzeichnungen von Meister-Schüler-Dialogen, welche den Bestand dieser Tradition so faktisch unterfütterten. Die Behauptung einer rein „mündlichen Überlieferung“ geht vermutlich

¹ Siehe Pachow 1980, S.163f.

² Nach der Übertragung aus: Der Traum der roten Kammer 1995, S.8.

auf Bodhidharma zurück, gegen Ende des 12. Jahrhundert tauchen auch Quellen auf, die sie direkt Buddha Shakyamuni zuschreiben. Für die Chan-Schule war die „eigenständige Überlieferungslinie“ stets ein Alleinstellungsmerkmal gegenüber den anderen Richtungen. Die angeblich spontane und intuitive Weitergabe der Lehre grenzte sie von anderen Schulen ab, welche ihre Lehrtradition vor allem auf Sutrentexte und schriftlich überlieferte Legenden gründeten. Obwohl die Yulu-Verfasser sich im Besitz der Wahrheit glauben, sind die Texte doch offen für Interpretationen. Dies gilt insbesondere für die Schüleraufzeichnungen. Die jungen Mönche notieren Worte, deren Gehalt sie zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht erfassen. Erst im späteren Nachsinnen über sie erschließt sich womöglich der Sinn.¹

Eine weitere chinesische Form buddhistischer Prosaliteratur sind die Chan-Geschichten, in denen es nicht zwingend um Dialoge geht oder diese nur *ein* Textelement bilden. Ähnlich dem Yulu zeichnen sich diese Geschichten dadurch aus, dass es neben der Schilderung einer konkreten Episode oder eines Ereignisses eine implizite Ebene gibt, die das Nicht-Thematisierbare zum Ausdruck bringt. Stets kreisen solche Geschichten um die Loslösung vom Ich und seiner Erfahrungswelt als Grundlage der Befreiung. Die Erfahrung der Transzendenz wird jedoch in der Sprache der Immanenz erzählt. In vielen Geschichten wird dabei die empirische Wirklichkeit als Maskerade des Geistes der einen und unteilbaren Wirklichkeit gegenübergestellt. Zumeist ist die Frage wichtiger als die Antwort, die es oft gar nicht gibt. Oft bezieht eine Anekdote ihre Dynamik aus dem unterschiedlichen Verständnisebenen des Konkreten und des Gleichnishaften. Jemand fragt sein Gegenüber, wo er in der Übung der Stille verweilt habe und erhält die Auskunft: „Im Tempel der Barmherzigkeit südlich des Großen Sees.“ Er nennt also einen konkreten Ort, wo eigentlich nach einem geistigen Zustand oder den höheren Sphären gefragt war. Doch als der Meister das monierte, entblößte er nur seine Unwissenheit: Die Wahrheit des Chan ist immer konkret!

Metaphern

In China und Japan bevorzugt man Bilder und Symboliken, um Ideen zu vermitteln. Metaphern der Vergänglichkeit des Daseins durchziehen die gesamte buddhistische Prosaliteratur Ostasiens. Schaumkronen und Blasen auf dem Wasser symbolisieren die Unbeständigkeiten aller Phänomene (entstanden aus Ursachen, zum Beispiel einem Regenschauer, verschwinden sie wieder, sobald sich diese erschöpft haben). Wasser steht für Reinheit und Reinigung. Ein Teich repräsentiert die Tiefe des Geistes, ein Wasserfall oder Fluss die rasche oder allmähliche Veränderung aller Dinge, ihre Unbeständigkeit. Der Lauf des Wassers, von der Quelle über den Fluss ins Meer und zurück zu den Wolken, gilt als Gleichnis für den natürlichen Weg der Dinge, dem zu folgen ist. Hitze und lodernde Flammen drücken die Schmerzen der Leidenschaft aus. Erst die Kühle des Nirvana, oft symbolisiert durch den Mond, verschafft Kühle und Gestilltheit.

Metaphernreich wird auch die Anatta-Lehre von der Ichlosigkeit und Leerheit aller Erscheinungen illustriert. Ohne wirklichen Kern sei alles, gleich einer Bananenstaude oder einer Zwiebel. Schicht um Schicht kann abgezogen werden, ohne dass man auf einen Kern trifft. Und so ist auch das menschliche Ich ein Phantasiegebilde (eine bloße Vision von etwas, das es in der Wirklichkeit gar nicht gibt), gleich einem Traum (im Sinne einer Wunschvorstellung, nach dem Erwachen wird klar, dass es nur eine Reaktion im Geist war). Wie die Wolken, die aufziehen,

¹ Zum Yulu siehe Wittern 1998, S.52 u.56.

wenn bestimmte Bedingungen erfüllt sind, und die sich bald wieder gänzlich in nichts auflösen, so ist das Leben unbeständig und ohne bleibendes Selbst.

Verbreitet neben dem Bild der Wolken am Himmel (unbeständig, vergänglich und ohne Selbst) ist auch das der Welle und des Meeres, die nicht getrennt voneinander existieren. Gleich dem Bergpfad, so steht auch das Bild des Flusses für die Windungen und Wendungen auf dem Weg zur Erleuchtung. Oft symbolisiert der Fluss zudem eine Grenze zwischen den Erfahrungswelten des Innen und Außen, wobei er den Übergangsbereich zwischen den Welten markiert.¹

Weitere Symboliken liefern Blumen und Blüten, welche Reinheit wie auch Vergänglichkeit darstellen. Die helle Pflaumenblüte ist ein Bild für Reinheit und Erleuchtung, während die noch im Schnee blühende rote Winterpflaume die Ausdauer und Entschlossenheit des Übenden unter widrigen Bedingungen verkörpert. Rosarote Pfirsichblüten werden oft mit Aufwallungen der Leidenschaft in Verbindung gebracht und die erst spät im Herbst blühende Chrysanthe verweist auf die Überzeitlichkeit des Erwachens wie auch darauf, dass dieses zu jeder Zeit möglich ist. Sie ist zudem die Pflanze der Märtyrer. Moose und Gräser stehen für Vergänglichkeit, wenn sie beispielsweise verlassene Tempel und Meditationshütten überwuchern. Zugleich repräsentieren sie in ihrem bleibenden bzw. wiederkehrenden Grün die Kontinuität des Lebens. Außerdem sind sie eine Metapher für Genügsamkeit: Moose und Gräser wachsen unter einfachsten Bedingungen, sie gedeihen fast überall.

Buddhistische Inhalte in westlicher Prosaliteratur

Hier ist zwischen einer direkten Übernahme buddhistischer Motive und einer eher unterschweligen Inspiration zu unterscheiden. Unabhängig von diesen beiden gibt es noch unintendierte Übereinstimmungen, die buddhistische Motive in Werken erkennen lassen, deren Autoren sich weder als Buddhisten verstehen noch als solche öffentlich in Erscheinung treten. Im Folgenden einige Beispiele für die Präsenz des Buddhismus in der westlichen Prosaliteratur – als Hinweise für die Lehrkraft bei der Arbeit mit diesen Werken.

Eine direkte Übernahme buddhistischer Motive liefert Karl Gjellerups (1857-1919) Roman „Der Pilger Kamanita“. Das Werk ist schon lange vergriffen und zumeist nur in den Kellerräumen von Bibliotheken zu finden. Gjellerup erzählt eine buddhistische Liebesgeschichte. Der Roman beginnt mit der Beschreibung der letzten Wanderschaft des betagten Buddha durch das Land Magadha. Der Erkenntnis gewahr, „dass es gar bald für mich Zeit sein (wird), auf immer diese Welt zu verlassen [...] und in die Ruhe des Nirvana einzugehen“, war er doch von einem „heiteren Frieden erfüllt [...] die Heilslehre der Menschheit verkündet“ zu haben.² Als er am Abend in Rajagaha, die Stadt der fünf Hügel und den Ort seine Kindheit und Jugend erreicht hatte, suchte er ein Quartier für die Nacht. Schließlich fand er Unterkunft bei einem Hafner, wo er auf den ebenfalls durch das Land pilgernden Kamanita traf, der ihm nun seine Lebensgeschichte erzählt und von seinen ambivalenten Träumen und Heilssehnsüchten berichtete, welche das eigentliche Sujet des Romans bilden. Die Sehnsüchte des jungen Pilgers schwanken zwischen

¹ Siehe zum Beispiel das Vorwort zu: Unvollkommen die Worte und alle Rede darüber (2009), S.30f.

² Siehe Gjellerup 1909, S.3.

dem nirvanischen Heil und der Liebe zu einer Frau, jener „leiblichen Glücks- und Schönheitsgöttin (bei deren Anblick) sich alle meine Körperhärchen vor Entzücken sträubten.“¹ Kamanita hofft auf ein ewiges, gesegnetes Leben nach dem Tod. Sein Ziel ist jedoch zugleich, mit der geliebten Vasitthi vereint zu sein, entweder im Himmel oder dem Paradies eines Reinen Landes. So halten ihn seine Liebe und die Bindung zu seiner Gefährtin ab vom Erreichen des Nirvana. Erst als er alles Verlangen aufgibt, erreicht er die höchste Verwirklichung. „Und während im unermeßlichen Raume Welten an Welten aufleuchtend und aufjauchzend zum neuen Brahmatage sich hervordrängten, erlosch der Pilger Kamanita gänzlich, wie eine Lampe erlischt, wenn sie den letzten in ihren Docht aufgesogenen Öltropfen verzehrt hat.“ Im Rahmen seiner Prosaerzählung entfaltet das Werk ein korrektes Bild der buddhistischen Lebens- und Weltanschauung. Der Roman beruht auf einem genauen Studium der buddhistischen Schriften. Das Buch wurde unter anderem ins Thailändische übersetzt und gilt dort als genuin buddhistisches Werk.

Weniger authentisch, jedoch stark vom Buddhismus inspiriert, ist Hermann Hesses „Siddhartha“. Der Roman ist u.a. das Ergebnis von Hesses Auseinandersetzung mit dem Christentum, der Religion seiner Kindheit, in der er als Sohn eines Missionars erzogen worden war. Sein Protagonist trägt jedoch den Namen Siddhartha, also einen der Namen Buddhas vor seinem Gang in die Hauslosigkeit, und die Schilderung seines Leben enthält Elemente der Lebensgeschichte des Erleuchteten. An einer späteren Stelle des Romans tritt Buddha schließlich selbst auf und belehrt Siddhartha, nachdem ihn dieser um Auskunft gebeten hatte. Doch ist dieser nicht gewillt dem großen Lehrer zu folgen und geht seinen eigenen Weg. Urbuddhistische Bilder, wie der Fluss als Grenze zwischen den Welten, der Fährmann als Mittler zwischen ihnen oder das Motiv der Selbstfindung und Achtsamkeit in jedem Augenblick des Lebens, machen Hesses Werk tatsächlich zu einer sprachgewaltigen Illustration der Lehre ohne an irgendeiner Stelle dogmatisch oder belehrend zu wirken. Das Buch enthält zahlreiche buddhistische Elemente, vor allem aber die Suche nach Wahrheit und Erleuchtung. An einer Stelle im ersten Teil des Werkes treffen die suchenden Freunde Siddhartha und Govinda auf den Buddha und lauschen seinen Worten. Während der Freund Govinda, vollkommen überzeugt von der Wahrheit der Lehre, sogleich in den Orden eintritt, ist Siddhartha nicht bereit dem Buddha zu folgen. Es ist die Frage der Erlösung, die ihn zögern lässt. Nicht einzusehen vermag er, wie aus dem ewigen Zusammenwirken überhaupt etwas heraustreten und in die Erlösung verschwinden könne. Wenn das Ich kein Sein an sich hat, was sollte dann am Ende erlöst werden?² Hesse weist hier auf ein Problem hin, dass erst lange nach Buddhas Tod eine Kontroverse in den verschiedenen frühbuddhistischen Schulen auslöste, nämlich die Frage, wie ein durch Bedingungen entstandenes Wesen von diesen je befreit werden kann. In Buddhas Lehre wird die Welt als eine ewige Kette präsentiert, gefügt aus Ursachen und Wirkungen. Wie aber kann unter solchen Umständen da durch die Erlösung überhaupt etwas Neues in die Welt kommen und was geschieht mit dem erlösten Subjekt? Verschwindet es oder bleibt es weiter bestehen? Hesses Buddha antwortet dem Fragesteller, dass das Ziel der Lehre nicht darin liege, „... die Welt für Wißbegierige zu erklären.“³ „Siddhartha ist eine Absage an die Weltflucht, eine Bejahung diesseitsbezogener Spiritualität, ein Aufruf zu Liebesfähigkeit und Wirken in der

¹ Gjellerup 1909, S.17.

² Siehe Hesse 1977, S.30f.

³ Hesse 1977, S.31.

Welt.“¹, definiert Roman Schweidlenka den Kern des Werkes. Für Hesse, und das macht zu einem großen Teil die gewaltige Verbreitung und Anziehungskraft dieses Buches aus, ist das Beschreiten des ganz persönlichen Weges die grundlegende Lebensaufgabe. Die eigene Erfahrung steht vor allem „Lehrbaren“. Hesses Spiritualität ist zwar buddhistisch inspiriert, weist jedoch über das Lehrgebäude hinaus, indem er sie mit den Motiven abendländischer Zivilisationskritik und Ideen des utopischen Sozialismus verbindet. Ganz wesentlich geht es ihm um die existentielle Frage der Auseinandersetzung des Individuums mit dem Leben und die Lösung seiner ureigenen Konflikte.

Das Werk des schwedischen Schriftstellers und Künstlers August Strindbergs (1849-1912) wurde ebenfalls stark vom Buddhismus beeinflusst, den er in einer komplementären Sichtweise mit seiner naturalistischen Weltauffassung verbindet, wie Pornsan Watanangura anhand von zwei seiner Dramen nachvollziehbar aufzeigt.² In „Ein Traumspiel“ und der „Gespenstersonate“ verarbeitet Strindberg mehr oder weniger explizit buddhistisches Gedankengut. Am Ende des *Traumspiels* öffnet sich wortlos eine riesige Chrysanthenblüte, ein gleichsam einem Lotus nachempfundenes Bild erlösender Erkenntnis und des Übergangs in das Nirvana. Die *Gespenstersonate* endet sogar mit dem Erscheinen des Buddha selbst als Teil einer vieldeutigen Erlösungsszenarie. In diesen Dramen erscheint das menschliche Leben als ein Spiel zwischen Traum und Wirklichkeit. Die Akteure verletzen sich gegenseitig, ihr Warten auf die glückliche Liebe erweist sich als hoffnungslos, alles endet in Schmutz und Enttäuschung. Strindbergs Figuren handeln aus Unwissenheit und gehen am Ende verblendet zugrunde, wobei ihre Qualen und Leiden während des Stückes zunehmend ins Absurde abgleiten. Im buddhistischen Sinne realisiert sich in Strindbergs Werk der Kampf des Menschen gegen die Begierde, die ihn ständig in aussichtslose Situationen führt, auch wenn er noch so geistreich darüber reflektiert. Im *Traumspiel* vermischt er abendländische Traditionen mit buddhistischen Lehren. Das menschliche Leben kommt aus dem Staub und wird wieder zu Staub – doch fügt er zu dieser biblischen Aussage die buddhistische Metaphorik des Samsara hinzu. In der *Gespenstersonate* sind seine Charaktere in ausweglose Schuld verstrickt und gehen in Leiden und Verwirrung verloren. Stück um Stück werden ihre Sünden und Verfehlungen offengelegt. Figuren wie der alte Direktor oder die Köchin saugen andere Menschen vampirisch aus und rauben ihnen alle Wärme und Lebenskraft. Hinter scheinbar guten Taten werden scheußliche Absichten erkennbar, während Treue und Schönheit nur in der Fantasie existieren. Der nihilistische Anschein des Stückes bricht lediglich am Ende auf, wenn im Schlussbild mit der Buddha-Statue die Ereignisse plötzlich in einem neuen Licht erscheinen. Strindberg präsentiert auch seine Sicht des Karma, welche der buddhistischen Lehre jedoch nicht entspricht. Wenn der Direktor Hummel davon überzeugt ist, dass seine Verkrüppelung auf die Schicksalsschuld seiner Eltern zurückgehe, dann wird eine vererbungsbiologische Auffassung von Karma vermittelt anstelle der individuell tatbezogenen wie bei Buddha.³ Der Buddhismus lehrt an keiner Stelle, dass Kinder die karmische Schuld ihrer Eltern abzutragen hätten. Im Schlussbild der *Gespenstersonate* kombiniert Strindberg das europäische Motiv der Höllenfahrt Jesu, ausgedrückt durch eine Hyazinthe als Zeichen des Todes, mit den asiatischen Mysterien und dem Symbol einer Buddha-Statue. Die Rettung kommt, wie es scheint, aus der Verbindung all

¹ Schweidlenka 2001, S.200.

² Siehe Watanangura 2014a.

³ Siehe Watanangura 2014a, S.88.

dieser Elemente. Watanangura spricht daher von einer „synkretistischen Kunstreligion“, die Strindberg mit diesen beiden Stücken präsentiert.¹ Etwas geneigter könnte man sagen, dass er verschiedene religiöse Lehren und Weltbilder aufeinander bezieht und zu integrieren versucht.

Auch in den Romanen von Milan Kundera sind buddhistische Motive deutlich erkennbar. So ist die Unbeständigkeit der Wirklichkeit das zentrale Motiv von Milan Kunderas Romanwerk „Das Buch vom Lachen und Vergessen“, obwohl das Buch zumeist nur als Auseinandersetzung mit dem totalitären System des osteuropäischen Sozialismus verstanden wird. Das Werk ist jedoch vielschichtig und es ist durchaus angemessen, die politische Ebene lediglich als seine Oberflächenstruktur zu betrachten, seine eigentliche Absicht aber in einer existentialistischen Abhandlung über das große Thema der Vergänglichkeit zu sehen. Schon der Einstieg zeigt diese Ambivalenz: Im Februar 1948 sprach der kommunistische Führer Klement Gottwald auf dem Balkon eines Prager Barockpalastes zu Hunderttausenden von Bürgern. Ein historischer Augenblick in der Geschichte Böhmens. Es war sehr kalt an diesem Tag, ein Genosse namens Clementis nahm seine Pelzmütze ab und setzte sie fürsorglich auf Gottwalds Kopf. Mit diesem Auftritt beginnt die Geschichte der sozialistischen CSSR. Das Bild dieses Ereignisses wurde überall verbreitet, sogar in die Schulbücher des Landes fand es Eingang. Vier Jahre später wurde Clementis des Verrats angeklagt und gehängt. Seine Figur wurde anschließend von den kommunistischen Mythenillustratoren aus dem historischen Foto herausretuschiert. Was von ihm blieb, war nur die Mütze auf Gottwalds Kopf.² Einerseits ein Bild für den Kampf des Gedächtnisses gegen das Vergessen, andererseits eine beeindruckende Illustration der Vergänglichkeit, verbunden mit der Frage, was wirklich bleibt. An anderer Stelle schildert Kundera am Beispiel einer Witwe, die sich von ihren Erinnerungen nicht lösen kann, deren Auslöschung jedoch urplötzlich eintritt als sie nicht ganz freiwillig mit einem anderen Mann schläft und sich damit der Präsenz der Vergangenheit ihrer Ehe beraubt. Auch weitere buddhistische Motive tauchen in dem Werk auf, so etwa die Unbeständigkeit und Wechselhaftigkeit von Gefühlen und Situationen: Auf einer Beerdigung kommt beim Abschiednehmen an der offenen Grabstelle plötzlich ein heftiger Wind auf, der einem der Trauergäste den Hut vom Kopf reißt. Während der Pfarrer feierliche Worte spricht und die Leute tief bewegt um den Sarg stehen, empfindet es der Betreffende als pietätlos sich nun nach seinem Hut zu bücken. Doch der Wind weht weiter und sogar noch stärker und treibt jetzt mit dem Hut sein Spiel, mal fliegt er hierin, mal dorthin, um schließlich auf dem Deckel des Sarges zu landen. Die Ergriffenheit und Trauer der Dabeistehenden schlägt in Belustigung um und in Neugier, wo der Hut wohl als nächstes hinfliegen wird. Nicht nur die Unbeständigkeit von Gefühlen wird erkennbar, sondern auch in welcher Augenblicksschnelle sie sich von ganz erhaben zu ziemlich profan wandeln können. Aus Trauer wird Peinlichkeit, aus Peinlichkeit schließlich unfreiwilliger Humor, jedoch einer, bei dem das Lachen unterdrückt werden muss.³ Was bleibt, so Kundera, ist das Lachen und Vergessen über die Nichtigkeit des Seins. *Das Buch vom Lachen und Vergessen* reduziert sich somit nicht auf die politische Ebene der Kritik des Totalitarismus und des ihn hervorbringenden Mitläufer- und Denunziantentums. Kundera zeigt seine Akteure als Unwissende, die sich in ihrer Uneinsichtigkeit ständig in peinliche und schlimme Situationen bringen.

¹ Siehe Watanangura 2014a, S.92.

² Siehe Kundera 1992, S.9.

³ Siehe Kundera 1992, S. 364ff.

„Der Mensch selbst ist zwar sterblich, er kann sich aber weder ein Ende des Raums noch ein Ende der Zeit, weder ein Ende der Geschichte, noch seiner Nation vorstellen, er lebt also ständig in einer vermeintlichen Unendlichkeit.“¹

In einem anderen seiner Romane nimmt sich Kundera des Themas der Identität an², die es aus buddhistischer Sicht gar nicht gibt, bzw. die nur ein Konstrukt ist. So wie eine Rose aus Nicht-Rose-Elemente wie der Sonne, dem Wasser und der Erde besteht, ist die menschliche Identität ein nur scheinbares Kontinuum in einem wechselvollen Lebenslauf, wobei sie sich erst im Blick des Anderen wirklich konstituiert. Meine Identität ist das, was mich von ihnen abgrenzt, doch diese Abgrenzung ist die Quelle meines Unglücks. „Die Identität“ ist oberflächlich gesehen ein psychologischer Liebesroman, doch bei genauerer Lektüre eine Abhandlung über die Verzweiflung des Menschen in einer Welt ohne Sicherheit, in der alles Beständige nur eine Illusion ist. Das einzige Trost – auch hier eine Ähnlichkeit mit der Achtsamkeitslehre des Buddhismus - ist das Erleben der Gegenwart, da alles Sehnen und Verlangen am Ende doch nur in Enttäuschungen endet: „Sie hängt [...] an ihrer Gegenwart, die sie für nichts in der Welt eintauschen würde, weder gegen die Vergangenheit noch gegen die Zukunft.“³

In Thomas Manns Werk lassen sich ebenfalls buddhistische Einflüsse entdecken. So verweist Herbert Lehnert auf Briefe und literarische Äußerungen des Schriftstellers, die sein schon sehr frühes, neben Schopenhauer auch von Nietzsche inspiriertes Interesse am Buddhismus erkennen lassen. In einem Brief an Otto Grautoff nennt Mann als Motiv der Namensgebung für „Der kleine Herr Friedemann“, die „Sehnsucht nach neutralem Nirwana-Frieden“ und seinen „Untergang im Geschlechtlichen“.⁴ Ein weiteres Beispiel ist die Erzählung „Luischen“, in der Mann der weiblichen Hauptperson den Namen einer Frauengestalt aus einem buddhistischen Epos gibt: Amra. In der historischen Legende ist Amra eine Prostituierte, die sich dem Buddha auf sehr vorsichtige Weise nähert. Zwar rühmt Buddha die Schönheit der jungen Frau, benutzt ihre Gegenwart jedoch zugleich, um seinen Schüler vor den Lockungen der Geschlechtslust zu warnen. Dennoch nimmt er ein Geschenk aus den Händen dieser „Meisterin der Liebeskunst“ entgegen. Der Erwachte erkennt und genießt die Schönheit, ohne sie zu begehren. Thomas Mann hatte auch den Plan für einen Gesellschaftsroman mit dem Titel „Maya“ entworfen – ein buddhistischer Ausdruck für die Welt der Täuschungen und existentiellen Illusionen. Es sollte um die Sehnsucht nach jenem schillernden Blendwerk gehen, welches Buddha das „Dürsten“ nennt, um die „Süßigkeit der Sehnsucht“ und die „Bitterkeit der Erkenntnis“, von der großen Verführung und der großen Befreiung sollte dieses Werk handeln. Das Projekt blieb unvollendet.⁵ An Schopenhauer überzeugte Mann vor allem dessen Pessimismus: „Die

¹ Kundera 1992, S.299.

² Siehe Kundera 1998.

³ Kundera 1998, S.9

⁴ Zitiert nach Lehnert 2014, S.94.

⁵ Siehe Lehnert 2014, S.98f.

wirkliche Welt ist das Produkt eines erzsündigen, ertörchten Willensaktes, der nie hätte stattfinden sollen.“¹ Der Tod sei nach seiner Ansicht letztlich nichts als die Aufhebung eines Irrtums! So geht in seiner frühen Erzählung „Der Tod“ um das Thema der Abwendung von der Welt.

Derart vielfältig sind die Einflüsse des Buddhismus auf unsere Literatur und Kunst, dass sich noch anhand vieler weiterer Beispiele von Alfred Döblin bis Nikos Kazantzakis belegen lässt, wie sehr der Buddhismus schon seit langem zumindest zu Deutschland gehört. Die Integration reicht von religiösen Vergleichsstudien mit dem Christentum über die Verarbeitung urbuddhistischer Motive in Lyrik und Prosa bis zur Präsentation in Opern. So zeichnet beispielsweise Fritz Mauthner (1849-1923), ein Sprachphilosoph, in „Der letzte Tod des Gautama Buddha“ das Bild eines atheistischen Buddhas. Was Richard Wagner nur plante, aber nicht realisierte, gelang schließlich dem Komponisten Max Vogrich (1852-1916) zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nämlich die Schaffung einer Oper mit dem Titel „Der Buddha“. Hier lag die große Herausforderung darin, das Leidenschaftslose mit der Opernkunst zu verbinden, deren Wesen ja gerade in der Präsentation von Leidenschaft besteht.

¹ Thomas Mann zit. nach Borchmeyer 2014, S.78.

Literatur

Borchmeyer, Dieter (2014): Die vertauschten Köpfe. Schopenhauer, Nietzsche, Wagner und Thomas Manns „metaphysical joke“, in: Heinrich Detering u.a. (Hg.) (2009): On the Reception of Buddhism in German Philosophy and Literature: An Intercultural Dialogue. Bangkok., S.51-79.

Der Traum der roten Kammer – Aus dem Chinesischen von Franz Kuhn (1995). Frankfurt am Main und Leipzig.

Fischer, Silke K. Yasmin (2011): Erzähltradierung als Interpretationsprozess. Eine diachrone Analyse zweier staatlicher Buddhismus-Religionsbücher aus Sri Lanka. Wiesbaden.

Fojiao Yinguo Gushi (*Buddhistische Karmageschichten*) Fojiao Gushi Xuanji Dibaji.(1997) (Fujian Putian Guanghuasi). Putianshi.

Gjellerup, Karl (1909): Der Pilger Kamanita. Ein Legendenroman. Frankfurt/Main.

Hesse, Hermann (1977): Siddhartha. Eine indische Dichtung. Frankfurt/Main.

Kundera, Milan (1992): Das Buch vom Lachen und Vergessen (Aus dem Tschechischen von Susanne Roth). München.

Kundera Milan (1998): Die Identität (Aus dem Französischen von Uli Aumüller). München.

Lehnert, Herbert (2014): Der junge Thomas Mann, der Buddha und die Welteinheit, in: Heinrich Detering u.a. (Hg.) (2009): On the Reception of Buddhism in German Philosophy and Literature: An Intercultural Dialogue. Bangkok, S.94-102.

Nan Huai-Chin (1995): The Story of Chinese Zen. Boston.

Pachow, W. (1980): Chinese Buddhism: Aspects of Interaction and Reinterpretation. Boston.

Schweidlenka, Roman (2001): Buddhismusrezeption der Gegenkultur und Alternativbewegung im deutschsprachigen Raum seit 1968. Ein Bericht aufgrund teilnehmender Beobachtung, in: Manfred Hutter: Buddhisten und Hindus im deutschsprachigen Raum. Akten des Zweiten Grazer Religionswissenschaftlichen Symposiums. (2.-3. März 2000), Bd. 11, Berlin u.a., S.199-211.

„Still hören ist besser als laut zu beten“– Buddhistische Fabeln. (übersetzt von Hans-Günter Wagner) (2015). Wiesbaden.

Sutregeschichten von Karma und Wiedergeburt (2016). Aus dem Chinesischen übertragen von Hans-Günter Wagner. Wiesbaden.

Unvollkommen die Worte und alle Rede darüber. Die Lyrik des Chan-Buddhismus. Stammbach 2009.

Watanangura, Pornsan (2009): On the Reception of Buddhism in Hesse, Thomas Mann and Gjellerup, in: Heinrich Detering u.a. (Hg.) (2009): On the Reception of Buddhism in German Philosophy and Literature: An Intercultural Dialogue. Bangkok, S.35-49.

Wittern, Christian (1998): Das Yulu des Chan-Buddhismus. Bern.

Wu Cheng'en (1987): Xiyouji. Changsha.

Wu Chun-Chi (1988): Theater, in: Roger Goepfer (Hg.): Das alte China. Geschichte und Kultur des Reiches der Mitte. München, S.315-330.